诸 神 的 复 活

神话与原型批评

张 隆 溪

上古时代的诗人相信自己凭借神力歌唱，所以荷马史诗开篇便吁请诗神佑助，且成为后代史诗沿袭的套语。柏拉图在《伊安篇》里把诗人和巫师并举，说他们都因神灵附体，如醉如狂，方能奇迹般地吟诗占卜，代神说话。这就是后来人们常说的灵感。屈原的《九歌》就源于古代楚地的“巫风”，是据民间祭神仪式中巫唱的歌改作而成。如《东皇太一》：“灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂；五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康”，据洪兴祖《楚辞补注》，这是写“神降而托于巫”的情形。《九歌》中的“灵”有时指神，有时指巫，又都是诗人借以抒发感情的媒介，所以在古时，神、巫和诗人可以浑然一体，瑰丽的神话还活在民间，那种神人交欢的盛况，难怪会勾得后世诗人们艳羡而神往了。

神话是人类童年时代的产物，随着人类的成熟，神话必然渐渐消亡，现代的诗人也不复象古代诗人那样，可以直接和神交往。然而诗人却象是成人社会中的儿童，不愿舍弃稚气的幻想，对于神话世界的消失满怀忧伤。华滋华斯有诗吟咏人类童年时与神性和自然的接近，而他深感惆怅困惑的则是那种临近感的消失：

Whither is fled the visionary gleam?
Where is it now, the glory and the dream?
到哪儿去了，那种幻象的微光？
现在在哪儿，那种荣耀和梦想？①

席勒也有诗缅怀辉煌的希腊异教时代，那时的日月星辰、河海山川，无往不是大小神祇的居处。但希腊诸神早已消隐，诗人徒然追寻，却只有唏嘘叹息，黯然神伤：

Traurig such ich an dem Sternenbogen,

① 华滋华斯（W. Wordsworth），《咏童年回忆中永生的兆象》（Ode: Intimation of Immortality from Recollections of Early Childhood）.

Dich Selene find ich dort nicht mehr,
Duch die Wälder ruf ich, durch die Wogen,
Ach! sie Widerhallen leer!
我在星空里悲哀地寻找，
却再也找不到你，啊，月神，
我穿过林海呼唤，穿过波涛，
唉！却只得到空谷的回音！①

故意惊世骇俗的尼采更直截了当地说："神已死去！"② 近世文化的衰微都由于"神话的毁灭"，③ 而在瓦格纳的新型歌剧里，他欣然发现了"悲剧神话在音乐中再生"。④ 在尼采看来，神话与文艺几乎是同物异名，只有神话的复兴可以带来艺术的繁荣。然而早在尼采之前，意大利人维柯已经提出了新的神话概念，只是他的《新科学》直到十九世纪晚期才逐渐发生广泛的影响。

一、神话思维

《新科学》第二卷题为"诗性智慧"，包含着维柯美学思想的核心。维柯认为原始人类还没有抽象思维能力，用具体形象来代替逻辑概念是当时人们思维的特征。他们没有勇猛、精明这类抽象概念，却通过想象创造出阿喀琉斯和尤里塞斯这样的英雄来体现勇猛和精明，所以神话英雄都是"想象性的类概念"，⑤ 是某一类人物概括起来产生的形象。神话是想象的创造，和诗正是一类，而在希腊文里，诗人的原意就是创造者，所以神话也就是诗，两者都是"诗性智慧"(sapienza

---

① 席勒(F.Schiller)，《希腊诸神》(Die Götter Griechenlandes)。

② 尼采(F. Nietzsche)，《欢乐的知识》(Die fröhliche Wissenschaft)第一百二十五节。柯利(G. Colli)与蒙蒂纳里(Montinari)编十五卷本《全集》(Sämtliche Werke)第三卷，柏林一九八〇年版，第481页。

③ 尼采，《悲剧的诞生》(Die Geburt der Tragödie)第二十三节，同上《全集》第一卷，第149页。

④ 尼采，《悲剧的诞生》第二十四节，同上《全集》第一卷，第154页。

⑤ 维柯(Vico)，《新科学》(The New Science)第四百〇三段，贝金(Bergin)与费希(Fisch)英译，康奈尔大学出版社一九六八年修订本，第128页。

poetica）的产物。维柯已认识到不是神创造人，而是人按自己的形象创造了神，正如朱光潜先生所说，维柯“在费尔巴哈之前就已看出神是人的本质的对象化”。①

然而神话并非随意的创造，而是古代人类认识事物的特殊方式，是隐喻(metaphor),是对现实的诗性解释。例如雷神并非无稽之谈，而是古人对雷电现象的认识；神话中的战争也非虚构，而是历史事实的诗性的记叙；所以维柯认为，神话是“真实的叙述”，不过它和诗一样，不能照字面直解。全部问题就在于用这种观点去重新看待神话，把它理解为哲学、宗教和艺术浑然未分时人类唯一的意识形态。神话既然如此重要，所以“首先需要了解的科学应当是神话学，即对寓意故事的解释”。②

对神话研究作出很大贡献的现代德国哲学家卡西列，也和维柯一样认为初民没有抽象思维，只有具体的隐喻思维即神话思维，这种思维的规律是“部分代全体（pars pro toto）的原则”。③例如古人相信，一个人剪下的头发指甲，甚至其足迹身影，若被施以巫术，整个人就会受影响。求雨时巫师往地面撒水，求雨停时则撒水在烧红的石头上，让水立即蒸发。这种“部分代全体”的神话思维和维柯的“想象性类概念”，都和艺术创造的形象思维密切相关，说明神话、巫术和诗的起源是互相关联的问题。

最早的语言和神话一样，也是一种隐喻。中国古代与巫术和文字都有关系的符号“八卦”，按许慎《说文解字·序》，就是“近取诸身，远取诸物”创造的；而仓颉造字，先是“依类象形”，其后才“形声相益”。头顶为“天”，人阴为“地”，就是用人的身体器官作比喻来命名宇宙上下。但是，语言“从一开始就含有另一种力量，即逻辑力量”。④随着

① 朱光潜，《维柯的〈新科学〉简介》，见北京大学《国外文学》一九八一年第四期，第12页。

② 维柯，《新科学》第五十段，见前引英译本第33页。

③ 卡西列（Ernst Cassirer），《语言与神话》（Language and Myth），苏珊·朗格（Susanne Langer）英译，纽约一九四六年版，第92页。

④ 同上，第97页。

逻辑思维的发展，语言逐渐远离神话，语言中的比喻仅仅成为说理的工具，只有在诗即语言的艺术应用里，才保留着神话思维的隐喻特征。这个道理，钱钟书先生在论《易》之象和《诗》之比兴的一段话里，讲得十分透辟，故引于下：

> 《易》之有象，取譬明理也，“所以喻道，而非道也”（语本《淮南子·说山训》）。求道之能喻而理之能明，初不拘泥于某象，变其象也可；及道之既喻而理之既明，亦不恋着于象，舍象也可。到岸舍筏、见月忽指、获鱼兔而弃筌蹄，胥得意忘言之谓也。词章之拟象比喻则异乎是。诗也者，有象之言，依象以成言；舍象忘言，是无诗矣，变象易言，是别为一诗甚且非诗矣。故《易》之拟象不即，指示意义之符(sign)也；《诗》之比喻不离，体示意义之迹(icon)也。①

这就是说，在科学的语言里，比喻不过是义理的外壳包装，但在文学的语言里，比喻却是诗的内在生命，词句不是抽象概念的载体，而是如卡西列所说，它们“同时具有感性的和精神的内容”。② 所以，卡西列认为，诗“甚至在其最高最纯的产品里，也保持着与神话的联系”，而在大诗人身上，会重新迸发出“神话的洞识力量”。③ 神话和诗都是隐喻，是想象的创造，在古代为神话，在近代则为诗。

二、仪式与原型

英国人类学家弗雷泽的《金枝》是影响广泛的经典性著作，对神话批评的形成也有很大贡献。弗雷泽在这部书里引用大量材料，说明春夏秋冬的四季循环与古代神话和许多祭祀仪式有关。原始人类见植物的春华秋实，冬凋夏荣，联想到人与万物的生死繁衍，便创造出“每年死一次、再从死者中复活的神”。④ 古代各民族都有神死而复活的传

---

① 钱钟书，《管锥编》第一册，第12页。

② 卡西列，见前引书，第98页。

③ 同上，第99页。

④ 弗雷泽(J. Frazer)，《金枝》(The Golden Bough)，伽斯特(Gaster)编注的单卷节本，纽约一九六四年版，第341页。

说，希腊人每年秋天都有祭祷酒神狄奥尼索斯(Dionysus)的仪式，表现他的受难和死亡，也有仪式欢庆他的复活。①这种关于神死而复活的神话和仪式，实际上就是自然节律和植物更替变化的模仿。

弗雷泽这种理论给文学史家以启发，简·哈里逊研究希腊悲剧起源的著作就是个有名例证。哈里逊最重要的论点是强调仪式的作用，认为悲剧神话"从仪式中或者说与仪式一同产生，而非仪式产生于神话"。②认为希腊悲剧起源于表现酒神的受难与死亡的祭祷仪式，认为一切伟大文学著作中都含有神话和仪式的因素，这已经是现代西方大多数批评家接受的观点，所以人类学家伽斯特在评注中颇有把握地说："弗雷泽恢复原始祭祷仪式的本来面目或许不仅对人类学，而且事实上对文学也具有划时代意义"。③

除人类学外，卡尔·荣格的分析心理学是促成神话批评的又一股动力。荣格曾是弗洛伊德的学生，但他把里比多解释为生命力，不象弗洛伊德那样强调性欲的作用，终于和弗洛伊德决裂。荣格认为弗洛伊德的精神分析法主要是治精神病的方法，如果把这方法用于文艺，"那么或者是艺术品成了神经症，或者是神经症即为艺术品"，完全违背"健全的常识"。④弗洛伊德完全从个人心理的角度来解释文艺，但荣格却认为，"真正的艺术品的特别意义正在于超出个人局限，遨游在创作者个人利害的范围之外"。⑤按荣格的分析心理学术语说来，艺术品是一个"自主情结"(autonomous complex)，其创造过程并不全受作者自觉意识的控制，它归根结蒂不是反映作者个人无意识的内容，而是置根于超个人的、更为深邃的"集体无意识"。

---

① 参见《金枝》，第420页。

② 简·哈里逊(Jane E. Harrison)，《忒弥丝：希腊宗教的社会起源研究》(Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion)，剑桥大学出版社一九一二年版，第13页。

③ 见前引《金枝》，第464页。

④ 卡尔·荣格(Carl G. Jung)，《论分析心理学与诗的关系》(On the Relation of Analytical Psychology to Poetry)，见亚当斯编《自柏拉图以来的批评理论》，第811页。

⑤ 同上书，第813页。

自原始时代以来，人类世世代代普遍性的心理经验长期积累，“沉淀”在每一个人无意识深处，其内容不是个人的，而是集体的、普遍的，是历史在“种族记忆”中的投影，因而叫集体无意识。集体无意识潜存于心理深处，永不会进入意识领域，于是它的存在只能从一些迹象上去推测；而神话、图腾、不可理喻的梦等等，往往包含人类心理经验中一些反复出现的“原始意象”(primordial image)，荣格认为它们就是集体无意识的显现，并称之为“原型”(archetype)。荣格解释说：

> 原始意象即原型——无论是神怪，是人，还是一个过程——都总是在历史进程中反复出现的一个形象，在创造性幻想得到自由表现的地方，也会见到这种形象。因此，它基本上是神话的形象。我们再仔细审视，就会发现这类意象赋予我们祖先的无数典型经验以形式。因此我们可以说，它们是许许多多同类经验在心理上留下的痕迹。①

值得注意的是，荣格强调了原型与“历史进程”、与“我们祖先的无数典型经验”的联系。也就是说，文艺作品里的原型好象凝聚着人类从远古时代以来长期积累的巨大心理能量，其情感内容远比个人心理经验强烈、深刻得多，可以震撼我们内心的最深处。所以，我们见到艺术品中的原型时，“会突然感到格外酣畅淋漓，象欣喜若狂，象被排山倒海的力量席卷向前。在这种时刻，我们不再是个人，而是人类；全人类的声音都在我们心中共鸣”。而这就是“伟大艺术的秘密，也是艺术感染力的秘密”。②

三、原型批评

早在荣格提出原型概念之前，不少作家已经谈到过类似的典型化形象。十八世纪英国诗人布莱克曾说，乔叟《坎特伯雷故事集》里的人物是“一切时代、一切民族”的形象。③ 尼采则认为希腊悲剧不过以不同

---

① 荣格，见前引书，第 817 页。

② 同上，第 818 页。

③ 布莱克(W.Blake)，《人物素描》(A Descriptive Catalogue)，见亚当斯编《自柏拉图以来的批评理论》，第 412 页。

面貌再现同一个神话："酒神一直是悲剧主角，希腊舞台上所有的著名人物——普罗米修斯、俄狄浦斯等等——只是酒神这位最早主角的面具而已"。①然而，在文学研究中系统地应用神话和原型理论，是从莫德·鲍德金(Maud Bodkin)发表于一九三四年的《诗中的原型模式》开始的。这派文论在战后得到进一步发展，加拿大批评家弗莱成为原型批评主要的权威，他的《批评的解剖》被人视为这派理论的"圣经"。②

弗莱给原型下了一个明确定义：原型就是"典型的即反复出现的意象"，它"把一首诗同别的诗联系起来，从而有助于把我们的文学经验统一成一个整体"。③用典型的意象做纽带，各个作品就互相关联，文学总体也突现出清晰的轮廓，我们就可以从大处着眼，在宏观上把握文学类型的共性及其演变。弗莱吸收了人类学和心理学的成果，认为神话是"文学的结构因素，因为文学总的说来是'移位的'神话"。④换言之，在古代作为宗教信仰的神话，随着这种信仰的过时，在近代已经"移位"即变化成文学，并且是各种文学类型的原型模式。从神的诞生、历险、胜利、受难、死亡直到神的复活，这是一个完整的循环故事，象征着昼夜更替和四季循环的自然节律。弗莱认为，关于神由生而死而复活的神话，已包含了文学的一切故事，正象他赞同的格雷夫斯(Robert Graves)在一首诗里所说的那样：

There is one story and one story only
That will prove worth your telling.
有一个故事而且只有一个故事
真正值得你细细地讲述。⑤

之所以只有一个故事，是因为各类文学作品不过以不同方式、不同细

① 尼采，《悲剧的诞生》第十节，见前引德文本《全集》第一卷，第71页。

② 道格拉斯·布什(Douglas Bush),《文学史与文学批评》，见贝特(W.J.Bate)编《文评选萃》(Criticism: The Major Texts)，纽约一九七〇年增订版，第702页。

③ 弗莱(Northrop Frye)，《批评的解剖》(Anatomy of Criticism)，普林斯顿一九五七年版，第99页。

④ 弗莱，《同一的寓言》(Fables of Identity)，纽约一九六三年版，第1页。

⑤ 引自弗莱，《受过教育的想象》(The Educated Imagination)，多伦多一九六三年版，第19页。

节讲述这同一个故事，或者讲述这个故事的某一部分、某一阶段：喜剧讲的是神的诞生和恋爱的部分，传奇讲的是神的历险和胜利，悲剧讲的是神的受难和死亡，讽刺文学则表现神死而尚未再生那个混乱的阶段。文学不过是神话的赓续，只是神话“移位”为文学，神也相应变成文学中的各类人物。

正象神话和仪式象征四季循环一样，文学的演变也是一个循环。对应于春天的是喜剧，充满了希望和欢乐，表现蓬勃的青春战胜衰朽的老年；对应于夏天的是传奇，富于梦幻般的神奇色彩；对应于秋天的是悲剧，崇高而悲壮，表现英雄的受难和死亡；对应于冬天的是讽刺，这是没有英雄的世界，讽刺意味愈强，这个世界也愈荒诞。然而正象严冬之后又是阳春，神死之后又会复活一样，讽刺文学发展到极端，就会出现返回神话的趋势。弗莱认为，西方文学在过去十五个世纪里，恰好依神话、传奇、悲剧、喜剧和讽刺这样的顺序，经历了由神话到写实的发展，而现代文学则又显然趋向于神话。卡夫卡的《变形记》、乔哀斯的《尤里塞斯》，仅从标题就见得出与古希腊罗马神话的联系，甚至带有神奇性质的科幻小说能够在通俗文学里如此流行，也是现代文学趋向于神话的证明。

在具体实践中，原型批评总是打破每部作品本身的界限，强调其带普遍性的即原型的因素，也就是神话和仪式的因素。例如弗莱论莎士比亚喜剧时曾说：“莎士比亚的每出戏都自成一个世界，这世界又是那么完美无缺，所以迷失在当中是很容易的，也是很愉快而有益的”；但他却要把读者“从各个剧的特色、人物刻画的生动、意象的组织等等方面引开，而让他去考虑喜剧是怎样一种形式，它在文学中的地位是什么”。[①]既然喜剧和春天相联系，莎士比亚喜剧中就常出现森林和田园世界，这种喜剧可以叫做“绿色世界的戏剧，它的情节类似于生命和爱战胜荒原这种仪式主题”；“绿色世界使喜剧洋溢着夏天战胜冬

---

① 弗莱，《自然的幻镜：莎士比亚喜剧和传奇剧的发展》(A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance)，纽约一九六五年版，第viii页。

天的象征意义”。①《仲夏夜之梦》中有精灵与仙子活动的森林，《皆大欢喜》中有亚登森林，《温莎的风流娘儿们》有温莎森林，这些森林都构成喜剧情节发展的背景；通过原型批评的分析，各剧的森林不再互不相干，各自孤立，却把它们的枝条藤蔓伸展开来，参错交织而形成一片苍翠葱茏的绿色世界，不仅构成各剧背景，而且构成全部浪漫喜剧的背景，把喜剧与有关春天的神话和仪式联结起来，让人感到它那深厚的原始的力量。喜剧如此，悲剧也如此："凡习惯于从原型方面考虑文学的人，都会在悲剧中见出对牺牲的模仿”。②在神话中，神之死往往是为了拯救人类，促成新的生命，耶稣·基督的死就是典型的例子；悲剧英雄的死也带着这种牺牲或殉道的意味，使人想起向神献祭的仪式。莎士比亚悲剧《裘力斯·凯撒》包含着很明显的献祭仪式的模仿。勃鲁托斯作为共和主义者，认为英勇的凯撒可能威胁罗马的自由，于是为了罗马的自由，必须牺牲凯撒。勃鲁托斯把刺杀凯撒完全看成一种神圣的献祭仪式，所以他告诉其余的谋杀者们：

Let's be sacrificers, but not butchers, Caius…
Let's kill him boldly, but not wrathfully;
Let's carve him as a dish fit for the gods,
Not hew him as a carcass fit for hounds.

让我们做献祭的人，不做屠夫，卡厄斯。……
让我们勇敢地杀死他，但无须动怒；
让我们把他切为献给神的祭品，
不要把他象喂狗的死肉那样砍劈。③

已经有人指出，“仪式动机超出勃鲁托斯个性的范畴，扩展到全剧的结构”。④总的说来，戏剧作为行动的模仿，和祭祷仪式有许多相似的地方。弗莱对各类作品的分析都着眼于其中互相关联的因素，于是认为

① 弗莱，《批评的解剖》，第182，183页。
② 同上书，第214页。
③ 莎士比亚(Shakespeare)，《裘力斯·凯撒》(Julius Caesar)，第二幕第一场。
④ 布伦茨·斯特林(Brents Stirling)，《〈裘力斯·凯撒〉中的仪式》，见哈巴吉(A. Harbage)编二十世纪论丛本《莎士比亚悲剧论文选》，一九六四年版，第43页。

文学总是由一些传统程式决定的。这些程式最终来源于神话和仪式而规定每部新作的形式特征，所以他说："诗只能从别的诗里产生；小说只能从别的小说里产生。文学形成文学，而不是被外来的东西赋予形体：文学的**形式**不可能存在于文学之外，正如奏鸣曲、赋格曲和回旋曲的形式不可能存在于音乐之外一样"。[①] 这些在最老和最新的作品中同样存在的程式，加上各种反复出现并带有一定象征意义的原始意象、主题和典型情节，把文学结为一体，而原型批评的目的乃是要"对西方文学的某些结构原理作合理的说明"，使文学批评成为"艺术形式原因的系统研究"。[②]

四、结　　语

对弗莱的理论，尤其是他在阐发理论时对各类文学作品的评论，由于篇幅所限，我不能在此一一详述，更不能顾及其他类似的理论。总的说来，原型批评是反对"新批评"的琐细而起的，它注重的不是作品，而是作品之间的联系，从宏观上把全部文学纳入一个完整的结构，力求找出普遍规律，使文学批评成为一种科学。这派理论认为，文学的内容可能因时代变迁而不同，但其形式却是恒常不变的，各种程式、原型可以一直追溯到远古的神话和仪式，许多原型性质的主题、意象、情节虽历久而常新，在文学作品中反复出现。这种注重综合的理论确实比把目光只盯在作品文字上的"新批评"更系统，眼界也更开阔；把神话、仪式、原型等和文学联系起来，也为文学研究开辟了新的天地。在我国，闻一多的《神话与诗》早在四十年代已经在这方面作出尝试，而且取得了极丰硕的成果。例如，作者通过很有说服力的考证，说明高唐神女和涂山、简狄的传说都发源于同一个故事，最终和"那以生殖机能为宗教的原始时代的一种礼俗"密切相关。[③] 作者还引用从诗、骚直到现代民歌的大量材料，证明诗歌里反复用鱼来象征情欲、配偶，用打鱼、钓鱼喻求偶，用烹鱼、吃鱼喻合欢或结配，探其根

① 弗莱，《批评的解剖》，第 97 页。

② 同上书，第 133，29 页。

③ 闻一多，《高唐神女传说之分析》，见《神话与诗》，第 107 页。

源，则因为“鱼是蕃殖力最强的一种生物”。①在这里，前一例是把宋玉的《高唐赋》追溯到神话和仪式，后一例则是分析诗中作为原型的鱼。闻一多的著作已经开始把人类学、考古学与文学研究结合起来，而他取得的成就足以证明，神话与诗的关系是一个大有可为的研究领域。

事物的利弊往往相反相成。原型批评从大处着眼，眼界开阔，然而往往因之失于粗略，不能细察艺术作品的精微奥妙，不能明辨审美价值的上下高低。正如布什所说，这派批评的最大局限在于“它本身并不包含任何审美价值的标准”。②弗莱主张客观的科学态度，反对批评家对作品作价值判断。但是，批评和评价是难以分开的，取消审美的价值判断，让粗劣的作品和真正伟大的作品鱼龙混杂，享受同等待遇，就等于取消了批评本身存在的理由。

弗莱的理论只停留在艺术形式的考察，完全不顾及文学的社会历史条件，所以它虽然勾勒出文学类型演变的轮廓，见出现代文学回到神话的趋势，却不能正确解释这种现象。文学类型的循环是现象，但却不是它自身的原因。正如太阳东升西落的循环，不能从循环本身得到解释，只能由太阳和地球的相对运动来解释一样，现代文学把世界描写成非理性的、荒诞的，人在世界上完全没有把握环境和控制事件进程的能力，这只能由现代社会中人的自我异化的危机来解释。对原始人类说来，自然界是神秘的异己力量，对现代人说来，西方高度发达的工业化社会也仍然是神秘的异己力量。敏感的艺术家们把这个矛盾用反传统的荒诞形式表现出来，于是现代文学似乎重新趋于神话。然而这并不是简单的重复，弗莱在指出这种循环时忘了这个实质性的区别：古代神话充满了动人的真诚，闪烁着诗意的光辉，现代神话却分明是冷嘲热讽，在那荒诞的面具背后更多的不是想象，而是理智，不是对自然的惊讶，而是对人世感到的失望、苦闷和悲哀。

---

① 闻一多，《说鱼》，同上书，第135页。

② 道格拉斯·布什，《文学史与文学批评》，见贝特编《文评选萃》，第702页。